

Kleine Beitrage zur Herzensbildung Ein Interview mit Leopold Federmaier

著者	土屋 勝彦
journal or publication title	THE NAGOYA GAKUIN DAIGAKU RONSHU; Journal of Nagoya Gakuin University; HUMANITIES and NATURAL SCIENCES
volume	52
number	1
page range	79-95
year	2015-07-31
URL	http://doi.org/10.15012/00000595

[Reference]

Kleine Beiträge zur Herzensbildung

——Ein Interview mit Leopold Federmair——

Masahiko TSUCHIYA

Fakultät für Interkulturelle Studien
Nagoya Gakuin Universität

Resümee

Leopold Federmair ist ein österreichischer Autor, Literaturkritiker und Übersetzer, er arbeitet als Professor an der Universität Hiroshima. Er hat 27 eigene Bücher und 26 von ihm übersetzte Bücher veröffentlicht. In diesem Beitrag spricht er ausführlich über die Bedeutung der Literatur, die Tätigkeit des Übersetzens, Autoren, die ihn beeinflusst haben, interkulturelle Literatur, den österreichischen Literaturbetrieb, Identität und „Heimat“, Authentizität und literarische Realität, Fremdheit, die Bedeutung von Japan-Erfahrungen, Erotismus u. a.

Schlüsselwörter: Vielsprachigkeit, interkulturelle Literatur, Literaturbetrieb, Authentizität, literarische Realität, Japan-Erfahrungen,...

心の修養へのささやかな寄与

——レオポルト・フェダマイアとのインタビュー——

土 屋 勝 彦

名古屋学院大学国際文化学部

Du bist Autor, Übersetzer und Kritiker. Wie unterscheidest du dich voneinander und welche Beziehungen habt ihr zueinander? Kannst du zu antworten versuchen, obwohl dir die Unterschiede vielleicht nicht bewusst sind?

Bei der Lektüre von sogenannten interkulturellen Schriftstellern, die die Sprache gewechselt haben und infolgedessen in einer Fremdsprache schreiben, habe ich bemerkt, daß einige von ihnen die sprachlichen Fehler, zu denen sie neigen, absichtlich produktiv machen. Die Fremdsprachigkeit wirkt auf ihren Stil. Das schicke ich voraus, weil ich deine Formulierung „Wie unterscheidest du dich voneinander?“ äußerst anregend finde. Ich bin ich, aber ich bin auch ein anderer, oder mehrere andere. Ich bestehe aus diesen anderen. Rimbauds Satz „Je est un autre“ ist heute schon ziemlich abgedroschen. Ich bin nicht *ein* anderer, sondern mehrere. Der Reihe nach und gleichzeitig. Das gefährdet nicht unbedingt die Einheit der Person (kann aber vorkommen, diese Gefährdung).

Die drei Aktivitäten, die du nennst, waren für mich nie streng getrennt. Alle drei sind verschiedene Bereiche von Literatur. Was ich einmal sogar als Titel für einen kleinen Aufsatz schrieb, muß ich immer wieder bekräftigen: DER ÜBERSETZER IST EIN AUTOR. Einige halten das ohnehin für eine Selbstverständlichkeit. Ich stoße aber immer wieder, auch jetzt vor kurzem wieder, auf Leute im Literaturbetrieb, die das überhaupt nicht so sehen. Manche Verlagsleute halten die Übersetzer für Küchengehilfen in ihrem großen Betrieb. Entsprechend behandeln und bezahlen sie sie.

In Bezug auf Literaturkritik war ich immer der Ansicht, daß eine gute Kritik eine kleine literarische Form realisiert. Als Kritiker muß ich häufig nacherzählen, Stimmungen und Eindrücke wiedergeben, Ausgesagtes verdichten. Ich habe nur begrenzten Raum zur Verfügung, muß aufs Wesentliche zielen, darf nicht zu sehr schweifen. Subjektive Eindrücke versucht der Kritiker so zu vermitteln, daß sie eine Allgemeinheit interessieren oder auch überzeugen. Das ist eine literarische Aktivität, jedenfalls so, wie ich sie betreibe. Bei einem Autor wie Jorge Luis Borges akzeptiert man selbstverständlich, daß in seinen gesammelten Werken auch ein Band mit Kritiken enthalten ist, und einer mit Vorworten. Die, die am strengsten trennen wollen, sind meistens Akademiker, Universitätsleute. In Europa genauso wie in Japan. In den USA hat man an den Unis auch Platz für Schriftsteller, und sie müssen sich in dieser Eigenschaft nicht verleugnen.

Ich glaube, daß ich als Autor eine ähnliche Position habe wie Lafcadio Hearn vor über hundert Jahren. Auch Hearn war übrigens Übersetzer (aus dem Französischen). Und er hat für Zeitungen gearbeitet. Er lebte in ganz verschiedenen Ländern, war immer neugierig und hatte diesen ethnologischen Blick. Er wurde nie voll anerkannt, blieb immer Außenseiter. In Österreich haben wir einen Autor, der sich von vornherein als Universalgenie „positionierte“, wie man heute sagt. Das konnte und wollte ich nie, auch deshalb, weil ich nicht glaube, daß es noch Universalgenies geben kann. Deshalb habe ich das Konzept einer „transversalen Ästhetik“ entwickelt, in Opposition zur globalisierten, globalisierenden Kultur. Interessant ist für mich nur, konkrete Punkte, Orte, Werke, Menschen

miteinander zu verbinden. Allgemeine Schemata finde ich nicht interessant. Das Problem für Leute wie Hearn und mich ist, daß man uns immer aufs neue in Schubladen steckt: der Journalist, der Beschreibungskünstler, der Sachverständige der neuen französischen Philosophie, der Übersetzer, der Japanophile, der Professor usw. Nein! Wir sind vieles und wissen das Viele unter einen Hut zu bringen. Wir sind ein plurales Subjekt.

Was bedeutet dir Literatur? Was willst du mit deiner literarischen Arbeit für die Leserschaft aussagen?

Literatur ist für mich eine Lebensform. Eine Art, die Welt zu sehen, noch vor allem Schreiben. Es gibt Schriftsteller, die gar nicht schreiben, zum Beispiel Lord Chandos, wenn ich eine fiktive Figur anführen darf. Oder solche, die schreiben, sich aber nicht ums Veröffentlichen kümmern, wie Macedonio Fernández, den Borges als seinen Lehrer bezeichnete. Oder mein Freund Sander Ort, den niemand kennt, weil er kaum veröffentlicht, der aber sehr gut schreibt.

Falls mit der zweiten Frage eine „Botschaft“ gemeint ist, die ich vermitteln will: Ja, aber nur von Fall zu Fall. Manchmal will ich tatsächlich zu irgendeinem Problemfeld eine Haltung, eine Sichtweise vorschlagen. Als Jugendlicher und junger Mann wollte ich einfach nur schreiben, egal was, wie der Held in Handkes Buch *Falsche Bewegung*. Aber im Lauf der Zeit hatte ich manchmal das Bedürfnis, in eine gesellschaftliche Diskussion einzugreifen. Mir ist aber zugleich bewußt, daß man als Autor überhaupt nichts bewirken kann, außer man ist sehr berühmt. Außerdem wird von den gesellschaftlichen Akteuren nur das wahrgenommen, was in die Massenmedien gelangt, alles andere nicht, das übrige wird nur individuell wahrgenommen, fallweise, quasi wie in einem Freundschaftszirkel. Das finde ich gar nicht so schlecht, für mich ist Literatur eine alternative Kommunikationsform, alternativ zu den verschiedenen Formen der Massenkommunikation, die im digitalen und globalisierten Zeitalter ein erdrückendes Gewicht bekommen hat. Das Bestehen auf solchen alternativen Kommunikationsformen ist auch ein Akt des Widerstands. Völlig minoritär, und wahrscheinlich ohne Aussicht auf irgendwelche „Erfolge“.

Ich glaube, eine wichtige Wirkungsmöglichkeit von Literatur als individueller Kommunikationsform ist die Verfeinerung, Sensibilisierung, die Schärfung der Aufmerksamkeit, die Fähigkeit des Differenzierens. Kleine Beiträge zur Persönlichkeitsbildung, zur Herzensbildung, die während der vergangenen Jahrzehnte weltweit unter die Räder gekommen ist. Plakative, große, utopische Ziele kann sie bestimmt nicht erreichen. Muß sie auch nicht.

Was bedeutet Übersetzen für dich? Wie produktiv und innovativ ist eine Übersetzung? Seit ein paar Jahren übersetzt du sogar auch japanische Romane ins Deutsche. Welche Schwierigkeiten und Freuden hattest du dabei?

Das Übersetzen ist für mein eigenes Schreiben anregend, oft fließen Texte von anderen Autoren in meine eigenen ein, indem ich etwas von ihnen übersetze. Manchmal mache ich das kenntlich, manchmal nicht. Davon abgesehen ist das Übersetzen aber eine besondere Tätigkeit, zu der man ganz bestimmte Qualifikationen braucht. Nicht jeder Autor kann auch gut übersetzen. Es gibt zweisprachige Autoren, die sich selbst nicht gut übersetzt haben, und andere, die es ablehnen, sich zu übersetzen. Andererseits muß man aber auch sagen, daß sehr viele Autoren übersetzerisch tätig sind. Bei manchen ist das nicht allgemein bekannt. Borges zum Beispiel hat viel übersetzt, oder Peter Handke, oder Yves Bonnefoy. Die meisten Dichter übersetzen Gedichte, wahrscheinlich deshalb, weil sie sehr intensive, genaue Leser sind, und ein sehr genaues Lesen in einer Fremdsprache bringt einen fast automatisch zum Übersetzen. So war das auch bei mir, vor bald dreißig Jahren, als ich in Frankreich lebte. Da hatte ich die Dichtungen Mallarmés vor mir liegen und merkte, wirklich verstehen, oder besser gesagt, nachvollziehen kann ich sie nur, wenn ich sie selbst schreibe, auf deutsch. Dabei dachte ich überhaupt nicht daran, die Übersetzungen zu veröffentlichen.

In allen Ländern, in denen ich lebte, spürte ich erstens das Bedürfnis, die dortige Literatur in der Landessprache zu lesen, und irgendwann auch, zu übersetzen. In Japan bin ich dabei auf die Barriere der chinesischen Zeichen gestoßen, die ich in meinem Alter nicht mehr so leicht erlernen konnte. Das zu schaffen, ist fast unmöglich für einen Vierzig- oder Fünfzigjährigen. Aus dem Japanischen zu übersetzen begonnen habe ich erst, nachdem ich viele Jahre in den Land gelebt hatte, und nicht sehr viel, allein schon deshalb, weil es für mich zeitaufwändiger ist als für studierte Japanologen. Grundsätzlich kann ich bisher nur in enger Zusammenarbeit mit einer zweiten Person, die die japanische Schriftsprache bestens beherrscht, übersetzen. Diese Person, eine Japanerin, Germanistin, liest mir vor oder gibt mir eine deutsche Rohübersetzung, und wir sprechen über jeden Satz. Diese Art von Übersetzungsarbeit hat einige Vorteile, ist aber auch sehr mühsam, und das Honorar muß man sich natürlich teilen.

In einem anderen Interview habe ich gesagt, eines der wenigen großen Ziele in meinem schon ein bißchen fortgeschrittenen Leben ist es, *Kinkakuji* von Yukio Mishima zu übersetzen. Dazu möchte ich den Text aber auch allein lesen können, und ich glaube, wenn ich es überhaupt schaffe, eine große Zahl von Kanji zu lernen, dann nur zusammen mit meiner Tochter, im selben Rhythmus wie sie. Derzeit geht sie in die zweite Klasse Grundschule. *Kinkakuji* wurde vor etwa fünfzig Jahren ins Deutsche übersetzt, aber aus dem Englischen, die Ausgabe ist längst vergriffen, der deutsche Text nicht sehr gut. Schon den Titel, *Der Tempelbrand*, finde ich unbefriedigend.

Welche Literatur, welche AutorInnen haben dich beeinflusst?

Da kann ich keine richtige Antwort geben, weil mich tausende Sachen beeinflusst haben und noch beeinflussen. Heutzutage, wo jeder schreibt und veröffentlicht, sei es auch nur in Facebook, während die Kunst des Lesens abhanden kommt, finde ich es fast wichtiger, ein guter und ausdauernder Leser zu sein. Und das meiste, was ich lese, beeinflusst mich.

Andererseits kann ich aber sagen, und muß ich sagen, daß nicht nur beim Lesen die frühen Eindrücke und Einflüsse die stärkeren sind. Meine Biographie als Leser beginnt mit dem Zeitpunkt, als ich auf eigene Faust zu lesen begann, mir Bücher kaufte oder aus dem „Giftschrank“ der Schulbibliothek auslieh, was mir der Bibliothekar, Pater Theodorich hieß er, damals in Kremsmünster zum Glück erlaubte. In meiner frühen Kindheit las ich zum Beispiel viel Karl May, aber ich glaube nicht, daß mich das nachhaltig beeinflusst hat. Das erste Buch, das ich mir selbst kaufte, bei einer Weihnachtsausstellung, Bücherausstellung, war von Thomas Bernhard, und einige Zeit habe ich sehr intensiv Thomas Bernhard gelesen. Etwas später kam Peter Handke hinzu. Diese beiden Autoren galten damals und auch später, zum Teil bis heute, als Entweder-Oder. Entweder man mochte Thomas Bernhard oder Peter Handke. Bei mir hat das eine das andere aber nie ausgeschlossen. Daneben spielte in dieser Zeit auch James Joyce eine wichtige Rolle, den ich im Original las, oder zu lesen versuchte, denn wirklich „verstanden“ habe ich ihn nicht. Was ich schon früh verstanden habe, ist, daß es bei dieser Art von Literatur nicht ausschließlich um inhaltliches Verstehen geht und daß man manchmal akzeptieren muß, etwas nicht zu verstehen. Es gibt Dinge, die kann man nur ahnen, und es gibt Formen, die sich von Inhalten emanzipiert haben.

Andere Lektüren möchte ich jetzt nicht nennen, das würde zu weit führen. Von den Autoren, die ich erst als Erwachsener wirklich kennengelernt habe, empfinde ich Kafka und Borges als besonders nahe. (Wahrscheinlich wird jeder Autor diese beiden anführen, das scheint mir irgendwie logisch, es gibt keinen reineren Schriftsteller als Kafka.) Bis vor fünfzehn Jahren hatte ich große Scheu, mit lebenden Schriftstellern persönlich umzugehen, außer mit den wenigen, die ich schon aus der Studienzeit kannte. Im Jahr 2000 lernte ich Roberto Bolaño kennen, mit ihm verbrachte ich einige sehr intensive und schöne Tage. Er besaß eine ungeheure Neugier für das Leben und natürlich auch für das Schaffen von anderen Autoren. Ich glaube, von ihm habe ich einiges gelernt in der kurzen Zeit, nicht zuletzt, dieser Neugier für das Leben und die Existenz der anderen nachzugeben. So habe ich dann auch Peter Handke kennengelernt, oder Autoren, die ich übersetzt habe, wie Ricardo Piglia oder Michel Deguy.

Was meinst du zur interkulturellen Literatur und zur Vielsprachigkeit in der Literatur? Du hast bisher schon mehrere Artikel über türkische oder russische AutorInnen geschrieben.

Daß es seit zwei bis drei Jahrzehnten im deutschen Sprachraum einen auffällig hohen Anteil von Autoren mit sogenannten Migrationshintergrund gibt, also Autoren, die oft nicht in Deutschland, Österreich oder der Schweiz geboren sind, aber deutsch schreiben, widerspiegelt einfach die gesellschaftliche Situation, in der Migration eine große Rolle spielt. Ich nehme an, daß sich diese Situation ändern wird, in zwei oder drei Jahrzehnten wird es vielleicht weniger Migrationsautoren geben (aber natürlich viele schreibende Migranten der zweiten oder dritten oder vierten Generation). Wieder zwei oder drei Jahrzehnte später wird auch diese interkulturelle Mode in der akademischen Welt abflauen, an der ich selbst ein wenig teilnehme.

Vermutlich hat auch Elfriede Jelinek einen Migrationshintergrund, ihr Name läßt darauf schließen. Oder Lukas Cejpek. Und natürlich, um einen Autor der Literaturgeschichte zu nennen, Elias Canetti. Man könnte die gesamte Kultur der österreichisch-ungarischen Monarchie als interkulturellen Raum betrachten, mit all den Autoren aus Prag, Czernowitz, Siebenbürgen, wobei Siebenbürgen am tiefsten in die Gegenwart hineinwirkt – ich erinnere an Namen wie Herta Müller oder Richard Wagner (den Dichter, nicht den Komponisten). Herta Müller ist mit deutscher Muttersprache aufgewachsen, und das ist natürlich noch einmal ein Unterschied zu denen, die später ihre Literatursprache gewechselt haben. Das ist für mich der eigentlich interessante Fall, also das, was Yoko Tawada „Exophonie“ genannt hat. Paradoxerweise – paradox formuliert oder zugespitzt – bringen die Autoren, die am schlechtesten Deutsch sprechen, am ehesten Innovationen in eine deutschsprachige Literatur, deren Innovationskraft sich gegen Ende des 20. Jahrhunderts erschöpft zu haben schien.

Wie beim Phänomen der Globalisierung wird denen, die darüber nachdenken, langsam bewußt, daß es eine sehr lange Vorgeschichte des Phänomens gibt. Man nimmt einfach heute einen Aspekt viel stärker wahr, den es in Wirklichkeit schon seit langem gibt, in unserem Fall die Fruchtbarkeit von interkulturellem Austausch, von interkulturellen und sprachlichen Verschiebungen. Ich könnte Ricardo Piglia zitieren, es geht mir ähnlich wie ihm: „Schon immer haben mich Schriftsteller mit einer doppelten Herkunft, zwei Sprachen und Traditionen interessiert.“ Er schreibt dann über W. H. Hudson, der 1838 in Buenos Aires geboren wurde, viele Jahre in der Pampa lebte und den Großteil seines literarischen Werks schrieb, als er in fortgeschrittenem Alter nach England zurückgekehrt war. „Zurückgekehrt“ ist vielleicht nicht das richtige Wort, für unsereins, hätte ich fast gesagt, gibt es keine Rückkehr, *ie ni kaerenai*. Hudson, übrigens wirklich ein sehr interessanter Schriftsteller, ich habe ihn gelesen, Hudson ist vom selben Schlag wie Joseph Conrad – womit ein weiterer Autor genannt wäre (später dann Nabokov.... und so weiter). Hudsons Prosa war nicht ganz „korrekt“, es tauchen darin spanische Sprachmuster auf. Dennoch oder gerade deshalb konnte er eine „wunderbar elegische Prosa“

(Piglia) schreiben.

Ich selbst habe viele Jahre in Ländern außerhalb meiner „Heimat“ gelebt, und es bedarf keiner weiteren Erklärungen, daß diese Tatsache auf mein Schreiben gewirkt hat, auch sprachlich. Ich habe aber meine literarische Ausdruckssprache nicht gewechselt. Wäre ich damals länger in Frankreich geblieben, hätte ich es vielleicht getan, wer weiß. Wie Anne Weber, die auf deutsch und auf französisch schreibt, während jemand wie Oleg Jurjew auf russisch und auf deutsch schreibt. Als ich in Italien lebte, schrieb ich einmal einen Artikel über Grillparzer für eine italienische Zeitung. Die Person, die ich damals bat, den Text zu korrigieren, meinte, da sei nicht viel zu korrigieren. Das hätte der Anfang einer exophonen „Karriere“ sein können. Aber ich bin dann bald von Italien weggegangen, aus Gründen, die mit unserem Thema nichts zu tun haben. In Japan werde ich niemals eine japanische Schreibfähigkeit erlangen, geschweige denn die Fähigkeit, mich literarisch auszudrücken. Einem Japaner muß ich nicht lange erklären, warum das – bei meiner Vorgeschichte – unmöglich ist (Hideo Levy, der als Jugendlicher erstmals nach Japan kam, war durchaus in der Lage, vom Englischen zum Japanischen zu wechseln). Trotzdem bin auch ich ein interkultureller Schriftsteller.

Wie würdest du deine Identität definieren? Fühlst du dich als österreichischer oder eher als europäischer Autor? Kannst du mit dem Wort „Heimat“ etwas anfangen? Du bist doch eine Art Migrant oder „Nomade“, nicht wahr?

Vorhin habe ich das Wort „Heimat“ spontan zwischen Anführungszeichen gesetzt. Ich glaube, die meisten Leute meiner Generation tun das, normalerweise vermeiden wir das Wort lieber. Dieses Wort – ich vermeide es schon wieder – ist durch die konservative und dann nationalsozialistische deutsche Geschichte besetzt, obwohl es eigentlich nichts dafür kann, es ist kein schlechtes Wort. Eigentlich interessieren mich aber diese Etikettierungen nicht. Selbstverständlich bin ich ein österreichischer Autor, und selbstverständlich ich bin Europäer, und ich habe auch an der Menschheitskultur Anteil. Die Etikettierungen legen einen zu sehr fest. Jemand, der sich als Nomade bezeichnet, ist schon kein Nomade mehr. Selbstverständlich habe auch ich eine Heimat, und sie spielt in meiner Literatur eine sehr große Rolle, ist aber auch wieder nur ein Aspekt neben anderen. Die Auseinandersetzung mit meiner Kindheit und Jugend ist in den letzten Jahren für mich wichtiger geworden. Die frühen Prägungen, ich sagte es schon, tragen viel mehr zur persönlichen Identität, wenn du das Wort unbedingt verwenden möchtest, bei als spätere Prägungen, die es aber auch gibt. Im wesentlichen bin ich das, was ich in meinen ersten Lebensjahren geworden bin, und diese Jahre haben sich in der oberösterreichischen Provinz abgespielt – ich hatte gar keine Wahl. Wenn dann von mir erwartet wird, ich müsse interkulturelle Literatur schreiben, oder meine Erzählungen müßten in Japan spielen, nur weil ich in Japan lebe, dann nervt diese starre Erwartungshaltung. Sie widerstrebt übrigens auch dem Geist von „Interkulturalität“.

Abgesehen von literarischen Fragen ergeben sich Biographien eben so, Zufälle spielen eine Rolle, es gibt eine Vielzahl von Beweggründen. In Japan lebe ich seit 13 Jahren, und wenn ich gefragt werde, wie lange ich noch hier bleiben will (als handle es sich um einen Fluch oder eine heilbare Krankheit), dann kann ich keine Antwort geben, ich denke sogleich an meine Tochter, die hier zur Schule geht und natürlich zweisprachig aufwächst, und an meine Frau, die in einem europäischen Umfeld vielleicht nicht gut existieren kann. Sollte ich jemals ein Pensionistendasein führen, werde ich es in Uruguay tun, am beschaulicheren der beiden Ufer des Río de la Plata.

Was ist für dich die literarische Realität? Du hast auch autobiographische Erzählungen veröffentlicht.

Meine erzählenden Werke sind einerseits Romane, die bisher immer in Ich-Form geschrieben sind, und andererseits kürzere Erzählungen, oft in Er- oder Sie-Form oder auch zwischen Ich und Er wechselnd, zum Teil mit frei erfundenen Fabeln. Jedes Werk hat einen fiktionalen Anteil, aber er ist unterschiedlich groß. Die meisten Werke – vielleicht nicht jedes, ich bin mir da nicht so sicher – haben einen autobiographischen Grund. Ich glaube, das gilt nicht nur für mich. Persönlich kann ich der autobiographisch geprägten, von persönlichen Erfahrungen durchdrungenen Literatur mehr abgewinnen als frei erfundener oder bloß spielerischer Literatur, obwohl mich auch phantastische Literatur interessiert, oder hochartifizielle Bücher wie *Die unsichtbaren Städte* von Italo Calvino. Sein Landsmann Leonardo Sciascia sagte: „Mit Worten spielt man nicht.“ Ein bißchen streng vielleicht, oder? Sciascia war eine Zeitlang Volksschullehrer.

Du bist schon seit mehr als zehn Jahren in Japan. Welche Einflüsse haben die Japan-Erfahrungen auf dich ausgeübt?

Wie ich schon sagte, wenn ich jahrelang tagtäglich in Japan verbringe und für meine Umgebung eine – wahrscheinlich kann ich doch sagen: intensive, gesteigerte – Aufmerksamkeit verbringe, dann ist es nicht verwunderlich, daß viel von dieser Umgebung in mein Schreiben einfließt, auf allen Ebenen, nicht nur auf der inhaltlichen. Ich könnte mich auch abkapseln, aber das tue ich nicht, im Gegenteil. Für mich ist die Erfahrung des Fremden anregend, ich brauche sie sozusagen, in der heimischen Umgebung fühle ich mich viel dumpfer. Die schlechteste, unproduktivste Zeit meines Erwachsenenlebens war die in Wien zwischen 1993 und 1999. Da kannte ich alles schon. Lieber stelle ich mich dem, was ich noch nicht kenne. Dieses Unbekannte kann auch in mir selbst sein, oder in meiner Kindheit, in meiner Geschichte. In dieser Hinsicht gleicht die Arbeit des Schriftstellers der des Ethnologen. Es gibt einige andere Autoren, für die das buchstäblich gilt, die sich auch als Ethnologen betätigt haben, etwa Michel Leiris oder Hubert Fichte. Claude Lévi-Strauss, der berühmte

Ethnologe, besaß auch ein starkes Erzähltalent. Wie ja auch manche Historiker, die sich sozusagen um fremde Zeiten kümmern, nicht um die eigene Zeit, gute Erzähler waren, zum Beispiel Jules Michelet. Ein bißchen bin ich selbst Ethnologe, zum Beispiel mit einem Buch wie *Die großen und die kleinen Brüder*, Untertitel: *Japanische Betrachtungen*, oder mit dem *Mexikanischen Triptychon*, oder dem Buch über Buenos Aires. Erst jetzt, zwei Jahre nach dem Erscheinen der *Kleinen Brüder*, fällt mir auf, daß der Titel an Lévi-Strauss erinnert, an Titel wie *Das Rohe und das Gekochte*. Als ich nach Japan kam, habe ich in Nagoya einen Vortrag gehalten, *Lob der Entfremdung*. Geschrieben wurde dieser Essay in einem Hotelzimmer in einem der alten Häuser im Zentrum von Mexiko-Stadt. Darin habe ich das Wesentliche dieser Fremdheitserfahrung und Fremdheitserkundung beschrieben.

Wie stehst du als Essayist zur japanischen Kultur und Gesellschaft? Wie beschreibst du deine Japan-Erfahrungen? Mit Ironie und Witz, nicht wahr?

Ich fürchte, zum Witz habe ich kein großes Talent, aber ganz ohne Ironie kann jemand wie ich weder leben noch schreiben. Ich habe sehr verschiedene Zugänge, aber das betrifft nicht nur Japan, sondern alle „Gegenstände“. In einem Buch wie *Die großen und die kleinen Brüder* vermische ich bewußt die Genres, von der Reportage bis zur lyrischen Kurzprosa. Der umfangreichste Teil des Buchs sind die *Tokyo Fragmente*, die ich immer noch fortführe, sie erscheinen regelmäßig, mit von mir gemachten Fotos, auf der Webseite *inadaequat.net*. In diesen Fragmenten erkunde ich mit einem gewissen Maß an Systematik, aber zugleich anarchisch, indem ich mich und die Sprache treiben lasse, die japanische Großstadt. Dabei interessieren mich kleine Alltagsszenen und Orte abseits der touristischen Pfade – obwohl ich auch diese nicht grundsätzlich verschmähe. Es gibt sogar einen roten Erzählfaden in diesen Fragmenten, er wird in erster Linie von einer Bar in Musashikoyama und der dort sich regelmäßig einfindenden *dramatis personae* gebildet. Im Prinzip sind diese Geschichten nicht fiktional, aber es sind auch erfundene dabei. Meine Lieblingsszene darin ist erfunden, auch deren Protagonist. Andererseits schreibe ich Romane wie *Wandlungen des Prinzen Genji*, die eng mit meinen realen Erfahrungen verbunden sind, wo aber die Gesamtanlage fiktional ist und auch die darin vorkommenden Figuren von etwaigen Vorbildern in der Wirklichkeit mehr oder minder stark abweichen. Dieser Roman enthält auch eine essayistische Ebene, die wiederum zu großen Teilen aus Nacherzählungen und Kommentaren zum Genji-Monogatari bestehen. Schon der Roman *Erinnerung an das, was wir nicht waren* spielt aber etwa zur Hälfte in Japan, zur anderen in Argentinien (die dritte Hälfte in Europa). Bei diesem Buch, bisher mein umfangreichstes, interessierte mich besonders die Gegenüberstellung sehr unterschiedlicher Kulturen mit teilweise gegensätzlichen Lebensgewohnheiten wie der argentinischen und der japanischen. Ich lebe gern zwischen solchen Gegensätzen, weiß aber auch aus eigener Erfahrung, daß so eine Existenz großen inneren Druck erzeugen kann. Es gibt Grenzen des Identitätspluralismus.

Wofür interessierst du dich zur Zeit und warum?

Es wird wahrscheinlich bis zu meinem Lebensende so sein, daß ich eine bestimmte Zahl von Projekten vor mir habe, die ich zu realisieren bestrebt bin. Alles zu schaffen, wird die Zeit nicht reichen. Auch das muß man akzeptieren. Derzeit schreibe ich an einem Roman, der durch ein japanisches *fait divers* angeregt ist, aber einen imaginären Schauplatz hat. Seit einigen Wochen glaube ich, die richtige Form dafür gefunden zu haben, nachdem ich jahrelang daran herumgedacht und herumprobiert habe. Wie Kenzaburo Oe sagt, die Form ist das Entscheidende. Ein anderes Projekt, in dem ich stecke, ist die Übersetzung eines umfangreichen Lyrikzyklus von Juan Ramón Jiménez, 1916 während seiner Amerikareise entstanden. Und dann habe ich noch eine Idee, die ich besser nicht verrate. Es hat mit der Figur Adolf Hitlers zu tun und ist das erste Mal, daß ich das Gefühl habe, man könnte mir die Idee klauen, wenn ich sie weitererzähle.

Wie schreibst du Romane oder Erzählungen? Bis deine literarische Form ausgereift ist und dich selbst überzeugt?

Das ist ziemlich unterschiedlich, je nach Projekt, Thema, Formentscheidung usw. Bestimmte Dinge muß ich schnell schreiben, für andere muß ich mir Zeit lassen. Im allgemeinen gilt, daß literarische Gebilde reifen müssen, auch die Idee muß reifen, aber die Reifezeitdauer ist unterschiedlich. Man kann auch zu lange warten, das Gebilde – oder die Idee – beginnt dann zu vermodern. Bei den Romanen und Erzählungen hat es sich mit der Zeit so ergeben, daß ich sie in einer ersten und zweiten Fassung niederschreibe, dann aber liegen lasse, oft drei, vier, fünf Jahre. *Wandlungen des Prinzen Genji* habe ich im wesentlichen 2008 geschrieben, erschienen ist das Buch 2014, die letzten Bearbeitungen datieren aus diesem Jahr. Für mich ist es gut, wenn ich Abstand zu meinen Hervorbringungen habe, vorher fällt mir die „Endfertigung“ schwer. Wahrscheinlich aus Scheu und Scham, die bei mir anscheinend groß sind. Das heißt, daß ich durchaus ziemlich viel feile. Aber auch in diesem Punkt glaube ich, daß man zuviel tun kann. Es gibt in der Literatur ausgetüftelte und ausgefeilte Werke, die vielleicht perfekt sein mögen, denen es aber an Leben fehlt, an Spontaneität. Sie nehmen dann auch dem Leser die Luft, die er zum Atmen braucht. Ich denke, im Rückblick, daß früher, als ich um die dreißig war, meine Scheu mich gehemmt hat und aus diesem Grund bestimmte Werke unausgegoren sind. Ich hatte keine Berater und Helfer, keine konkreten Vorbilder, auch nicht in meiner Jugend. Und hätten sich welche angeboten, hätte ich sie möglicherweise abgelehnt, aus Scheu oder aus Dummheit, oder aus beidem.

Welche Beziehungen hast du zu den Verlegern? Manchmal konfliktreich, oder doch eher produktiv?

Es kommt vor, daß ich es bedaure, damals keine Helfer gehabt zu haben. Ein Verleger, ein Lektor sollte ja eigentlich ein Helfer sein. Aber letzten Endes bedauere ich gar nichts, *je ne regrette rien*, ich denke gerade an eine Szene in einem Dokumentarfilm über Leonard Cohen, wo der Dichter-Sänger spontan diese Zeilen aus dem Lied von Edith Piaf singt. Später habe ich die positive Zusammenarbeit mit diesen kritischen Lesern, den Lektoren, kennen und schätzen gelernt. Ein Verlag sollte darüber hinaus natürlich helfen, die Bücher unter die Leute zu bringen. In meinem Fall muß ich mich wohl oder übel damit bescheiden, daß meine Bücher nur eine kleine Minorität innerhalb der ohnehin schon kleinen Minorität der Leser erreichen können. Eine Autorin, Sibylle Mulot, meinte einmal, sie seien für die *happy few* geschrieben. Ob sie happy sind oder nicht, weiß ich nicht, aber es gibt sie natürlich, diese *few*, und ich stehe dazu, für sie zu schreiben, wenn überhaupt für jemanden. Das ist natürlich eine elitäre Position, und es ist mir sehr lange schwer gefallen, mich dazu zu bekennen, weil mir im gesellschaftlichen und politischen Sinn das Elitäre gar nicht so nahe liegt. Mittlerweile habe ich diese Fragen weiter durchdacht und meine, daß es unter den gegenwärtigen gesellschaftlichen Bedingungen gar keinen anderen Weg gibt, um noch positive Veränderungen zu erzielen, als den Weg der Ausbildung und Multiplizierung kleiner Eliten. Zum Beispiel die Elite der Leser. Peter Handke spricht manchmal vom „Volk der Leser“, aber es ist eher ein Völkchen. Wirklich volkstümlich wird Literatur, wie ich (und wir) sie verstehen, wohl nie mehr werden. Die Literatur ist nicht volkstümlich.

Ich bin etwas vom Thema abgekommen... Lange Zeit konnte ich überhaupt keinen Verlag finden, und danach war meine Situation schwierig. Bei Deuticke, dem Wiener Verlag, der heute zum Hanser-Konzern gehört, wollte man mich auf den Essayisten festlegen. Im Ritter Verlag hob damals Ralph Klever eine Buchreihe aus der Taufe, bei der er bewußt von der jeweiligen Autorenpersönlichkeit absah, ganz im Unterschied zu den allermeisten Verlagen, die sehr stark personalisieren, einerseits aus kommerziellen Gründen, andererseits aber auch im Interesse der Autoren, die natürlich als Personen behandelt, betreut und kontinuierlich veröffentlicht werden wollen. Danach kam ich zu edition selene, einer Art Underground-Verlag, der zwar interessante Projekte hatte, aber nicht den langen Atem, um viel davon zu verwirklichen. Erst seit 2005 kann ich im Otto Müller Verlag einigermaßen ruhig meine Bücher herausbringen. Vielleicht zu ruhig, schon möglich.

Alles in allem ist die Kommerzialisierung und Konzentration im Verlagswesen für Außenseiter wie mich ungünstig. Beim Schreiben selbst nehme ich darauf keine Rücksicht, man kann nicht ständig auf die äußeren Bedingungen starren. Ich versuche, neue Medien, neue Publikationsformen zu sondieren und eventuell zu nutzen, aber auch da überwiegt die Skepsis vor der Euphorie. Die hohe Geschwindigkeit des Publizierens im Internet hat Vor- und Nachteile. In letzter Zeit hat mich auch die Kombination von Bild und Text, für die das Internet neue Möglichkeiten bietet, zu interessieren

begonnen.

Wie beurteilst du als Autor die literarische Landschaft in Österreich?

Irgendwann in den zwanziger Jahren wurde Robert Musil einmal gefragt: Gibt es eine österreichische Literatur? Seine Antwort war: Ja, aber mit Maßen. Dem kann ich zustimmen, glaube aber, daß das spezifisch Österreichische langsam verschwindet. Globalisierung, Kommerzialisierung und kulturelle Pluralisierung, miteinander verbundene, aber auch ganz unterschiedliche Phänomene, an denen wahrscheinlich alle Autoren mehr oder weniger starken Anteil haben, löschen diese Spezifika aus. Faßt man die kommerziell erfolgreichen österreichischen Autoren ins Auge – zum Beispiel die österreichischen Erzähler im Hanser Verlag –, so ist davon ohnehin nichts mehr zu bemerken. Und massenmedial wahrgenommen werden nur noch die Autoren solcher Verlage. Und was nicht in den Medien vorkommt, existiert nicht. Bestimmte Internet-Macher sind sogar überzeugt, daß außerhalb vom Netz nichts existiert. Demnach wäre die Wirklichkeit an sich virtuell geworden.

Eine Besonderheit, die in Österreich fortbesteht, obwohl auch sie ins Wanken geraten ist, besteht darin, daß verhältnismäßig viel öffentliche Gelder für Autoren und Künstler aufgewendet werden. Österreich versteht sich nach wie vor als Land der Kultur. Das führt unter anderem zu der großen Zahl von Autoren, die Österreich hervorbringt. Ich glaube, es sind in Relation zur Einwohnerzahl deutlich mehr als in Deutschland oder der Schweiz. Und viele von ihnen schreiben gut, es ist nicht nur die Quantität, auch die Qualität ist bemerkenswert. Das ist ein positiver, erfreulicher Zug, den wir verteidigen sollten. Denn auch in Österreich gibt es genug Stimmen, die meinen, alles Unnötige und Unrentable vernachlässigen zu müssen. Was diese Leute freilich als nötig empfinden (falls sie nicht ohnehin die Auffassung vertreten, der Markt solle alles regulieren), darauf kann ich meinerseits verzichten, ich finde es unnötig. Die Partei der Grünen wird man spontan eher als kulturfreundlich einstufen. Der Kulturverantwortliche dieser Partei beschäftigt sich aber am liebsten mit dem Song-Contest der europäischen Fernsehanstalten, also einem Phänomen der kommerziellen Massenkultur. Das bringt vielleicht Stimmen, für Künstler jenseits des Kommerzbetriebs muß das aber bedenklich sein.

Was denkst du über den Erotismus im Genji-Monogatari und in der Gegenwart in Japan?

Diese Frage bezieht sich offenbar auf meinen letzten Roman. Ich bin kein besonderer Spezialist des Erotischen, aber es handelt sich um eines der menschlichen Phänomene, eines der Erfahrungsfelder, die jeder Mensch kennt und die auch mich interessieren. Sexualität hat mich seit jeher verstört, beunruhigt, ein ruhig-harmonisches Verhältnis dazu konnte ich bis

heute nicht gewinnen – was vielleicht in der Natur der Sache liegt, denn Sexualität ist Wille im Schopenhauerschen Sinn, ist unablässige Bewegung, ist der Inbegriff von Leben. Diese Definition führt gleich mitten hinein in die Problematik des Sexuellen und Erotischen in Japan, weil es in diesem Land ganz offensichtlich einen Mangel gibt, der nicht nur individuell empfunden wird, von den einen ja, von den anderen nein, sondern eben als gesellschaftliches Problem, über das man andererseits nicht oder nur sehr, sehr indirekt oder abstrakt spricht, weil Japan ein Land ist, in dem Tabus stärker und verbindlicher und dauerhafter wirken als anderswo.

Zugleich besteht in Japan bis heute ein starker Sinn für Ästhetik – das Ästhetische und das Erotische sind für mich grundsätzlich verbunden, ich folge darin der Auffassung Kierkegaards. Man versucht aber, es nach Möglichkeit im Zaum zu halten. Das Lebendige, Spontane verschwindet nach und nach aus dem Alltagsleben. Im Genji-Monogatari spürt man seine Präsenz, auch deshalb ist die Erzählung als solche interessant, spannend, abwechslungsreich, den die Beschreibungen der höfischen Feste allein, der Mondnächte und Kommunikationsformen (in denen Gedichte eine wesentliche Rolle spielen), würden den heutigen Leser rasch ermüden. Wann diese Lebendigkeit aus dem japanischen Alltag verschwunden ist – natürlich nicht ganz, aber es gibt doch eine spürbare Schwächung –, weiß ich nicht, vermute aber, daß es zwei Schübe gab. Der erste könnte in der Meiji-Zeit stattgefunden haben, als man vor allem Deutschland und England nacheiferte. Man übernahm nicht nur den Linksverkehr, sondern auch die viktorianische Moral, und da die Beharrungskräfte in Japan sehr stark sind, wirkt diese hier länger fort als im Ursprungsland. Über die Edo-Zeit weiß ich nur wenig, aber wenn ich mit der Heian-Zeit vergleiche, wie sie sich im Genji-Monogatari oder im *Kopfkissenbuch* darstellt, dann muß hier eine große Veränderung stattgefunden haben. Junichiro Tanizaki verbindet sie mit dem Sieg der Kriegerkaste, der Samurai und des Shogunats. Auch das wäre eine mögliche Erklärung. Es ist tatsächlich auffällig, wie gering die Bedeutung der Kriegskunst in der Heian-Kultur ist, während im mittelalterlichen Deutschland, denken wir etwa an das Nibelungen-Lied, vor allem vom Krieg die Rede ist, und von der Liebe nur in einem sehr formalisierten Sinn, wobei auch hier wieder nur Krieger auftreten. In der höfischen Gesellschaft des Genji-Monogatari haben die Künste, Musik, Literatur, Kalligraphie, auch das Zeichnen und Malen, und natürlich die Liebeskunst, und die Kunst des Gesprächs, einen viel höheren Stellenwert.

Der zweite Schub hat meiner Meinung nach in der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg stattgefunden. Ich glaube, so richtig eingesetzt hat er erst mit der wirtschaftlichen Krise, die in den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts begann. In den fünfziger Jahren war es notwendig, ein Bevölkerungswachstum zu erzielen, und das war ohne sexuelle Regsamkeit natürlich nicht möglich. Vor einiger Zeit sah ich einen Film aus den frühen fünfziger Jahren, einen Spielfilm über Hiroshima, der zugleich dokumentarischen Charakter hatte, ähnlich wie *Kuroi ame* von Masuji Ibuse, kein so bedeutendes Kunstwerk, aber für mich sehr interessant, weil man da das zerstörte, im Wiederaufbau befindliche Hiroshima sehen konnte, sowie zahlreiche Laienschauspieler, Kinder, deren spontanes

Verhalten. Eine Schar Kinder hüpfte vor der Kamera von einer noch unfertigen Brücke in einen der Flüsse, die beim Atombombenangriff verseucht worden waren und unmittelbar danach kochend heiß waren. Viele Verletzte stürzten sich am Morgen des 6. August hinein und kamen so ums Leben. Wenige Jahre später dann diese Kinder, die in ungebremsster Lebensfreude in den Fluß springen. Heute wäre das völlig undenkbar, überall hört man „abunai, abunai“, in den Flüssen badet niemand mehr, von Sprüngen ganz zu schweigen. (Gestern habe ich beim Jogging im Park sogar gehört: „Abunai, inu ga...“ Ein Pudel wurde einem Pudel gefährlich.) Das Leben ist wohlgeordnet, aber langweilig, es ist unlebendig geworden. Auf die Krise antwortet man in Japan mit einem „Noch mehr, noch besser!“ Man muß noch mehr arbeiten, *moto gambarimashou*, dieses Verhalten stelle ich sowohl an der Uni als auch an der Grundschule fest, wo die Kinder schon für diese Situation trainiert werden, und in den Firmen wird es nicht anders sein. Zugleich wird aber die Arbeit nicht mehr, sondern weniger, deshalb „macht“ man sich Arbeit oder tut so, als würde man arbeiten. „Minna isogashii...“ Um sich nach der Arbeit nach einen Geschlechtspartner umzusehen, bleibt für viele gar keine Zeit mehr. Hinzu kommt die strikte Trennung der einzelnen Bereiche, die in Japan stärker als überall sonst auf der Welt ist. Die Kleidung zum Beispiel – ich habe lange gebraucht, um zu verstehen, daß es nicht darum geht, sich ordentlich oder schön zu kleiden. Es geht darum, möglichst unauffällig und möglichst wenig individuell zu wirken. Die meisten dieser dunklen Anzüge und Kostüme sind von minderer Qualität. Ich selbst ziehe gern Anzüge an, aber auch wenn ich Anzüge trage, möchte ich mich gern nach meinem Geschmack kleiden, also so, daß ich (oder die anderen, natürlich denkt man auch an die Wirkung) es als schön empfinde. Genau das wird aber in Japan bereits als Herausforderung, als mangelnde Anpassung verstanden.

Derlei Beobachtungen könnte ich weiter ausführen, es ist nicht der Ort dafür. Ich denke, diese Entwicklungen, diese Schübe haben dazu geführt, daß sowohl die Erotik als auch die Ästhetik stereotypisiert, also gezähmt worden ist und letztlich zu einer Enterotisierung geführt hat, die auch die schwachen Geburtenzahlen nach sich zieht (obwohl es da auch andere Gründe gibt). Sogar die Naturliebe, die man im Genji-Monogatari zu spüren glaubt, ist verlorengegangen, indem sie restlos rhetorisiert wurde. Ich glaube, daß „der Japaner“, wenn so eine Verallgemeinerung überhaupt zulässig ist, die Natur nicht liebt, sondern als störend empfindet. Man muß sie auf Distanz halten, in strenge kulturelle oder massenkulturelle oder kommerzielle Formen gießen und im übrigen beseitigen, wenn sie konkret stört. Man kann sich ja auch mit Plastikkirschblüten begnügen. Japaner sind unter anderem auch sehr geschickt in der Simulation.

Was meinst du zu deiner literarischen Sprache? Dein Schreibstil ist sehr bildhaft und präzise, das ist jedenfalls mein Eindruck. Woher kommt diese Bildhaftigkeit der Sprache?

Gerade gestern habe ich in einem Essay geschrieben, daß der Stil eines Autors in seinem Körper wurzelt. Eigentlich stammt dieser Gedanke von Nietzsche, und ich glaube, er hat recht, sofern man „Körper“ nicht zu eng definiert, sondern als Gesamtheit sinnlicher Dispositionen und Fähigkeiten in ihrer jeweils spezifischen Ausprägung, denn jedes Individuum ist natürlich anders, versteht. Der Stil eines Autors verrät etwas über seine Person, nicht nur über seinen Geist, sondern über seine sinnliche Präsenz. Deshalb ist Stil nur sehr bedingt „erlernbar“, und deshalb auch meine Zweifel an der Sinnhaftigkeit von Creative-Writing-Kursen, von Dichtungsakademien wie in Leipzig. Nicht, daß es schlecht wäre, solche Kurse abzuhalten, aber man darf sich nicht zuviel davon erwarten. (Ich vermute ohnehin, daß man dort eher lernt, sich selbst darzustellen und zu vermarkten.) Soweit ich diese Dinge an mir selbst reflektiere – zuviel Reflexion kann das Schöpferische, kann die Ausübung behindern –, versuche ich, mich einem Ideal zu nähern, das in der Verbindung aller Seiten der Sprachkunst besteht: Rhythmus, Klang, Bildlichkeit, Denken, Intellektualität, erzählerische Strukturen, die Dynamik (oder auch Collage) narrativer Sequenzen usw. Literatur ist Musik, Bild, Denken, Erzählen in einem. Eigentlich eine triviale Feststellung. Ein Musiker, ein Maler, sogar ein Denker kann sich mehr auf das eine Handwerk konzentrieren, seine spezifischen Fertigkeiten sind vielleicht wichtiger als bei einem Autor, der dies und jenes können muß und eigentlich gar kein richtiger Spezialist ist.

Wenn ich zurückblicke – als Jugendlicher hat mich der rein sprachliche Aspekt fasziniert. Was ich damals schrieb, würde man, wenn es nicht zu hoch gegriffen wäre, als „avantgardistisch“ bezeichnen. Das Germanistik-Studium hat mich vom Schreiben eher abgehalten, aber im akademischen Kontext habe ich gesehen, daß ich Essays schreiben kann und daß diese auch literarischen Wert haben. Dann habe ich entdeckt, daß, immer noch im essayistischen Bereich, das Porträt ein Genre ist, das mir liegt. Aber der erste Schritt zu einer erzählenden Literatur, die dann auch regelmäßig publiziert wurde, in Zeitschriften oder in Büchern, war ein Schritt zur konsequenten Beschreibung der Außenwelt, fast im Sinne des *Nouveau roman*. Ein Text, der mir heute bezeichnend scheint und den ich deshalb gern mag, weil er neben dem Deskriptiven eine mystische Stimmung entfaltet, ist *Bildbeschreibung* (*Bildbeschreibung*). Ein anderer heißt – bezeichnend – *Die Schaukästen*. Im Lauf der Zeit habe ich aber auch gemerkt, daß reine Beschreibung eigentlich ein Ding der Unmöglichkeit ist. Die radikalsten Beschreiber, zum Beispiel Francis Ponge, sind sich rasch darüber klar geworden, daß ihr Unterfangen sie in philosophische Bereiche führt und Sprachskepsis sich zwangsläufig einstellt. Ein Ding zu beschreiben, ist eigentlich absurd, eine Sisyphearbeit, selbst mit der Beschreibung eines Bleistifts oder eines Radiergummis wird man niemals fertig, man kommt nicht damit zurande. Man kann eigentlich nur evozieren, andeuten, umschreiben, beschwören. Umschreiben, nicht beschreiben.

Wachrufen, zum (sprachlichen) Leben erwecken. So bin ich, was meine eigene Arbeit betrifft, langsam dazu übergegangen, mich doch mehr für das Erzählen zu interessieren, das man als – mehr oder weniger geschicktes – Verknüpfen von unvollkommenen, oft auch nur abgerissenen oder angerissenen Beschreibungen verstehen kann. Diese Unvollkommenheit muß man dabei natürlich akzeptieren, sonst kann man nicht erzählen, man kommt schlicht und einfach nicht weiter. Ein Erzähler will weiterkommen. Ein Dichter nicht, er will sich vielleicht – versenken.

Wie stehst du zu Authentizität und Fiktionalität? Willst du etwas Authentisches, Dokumentarisches suchen, oder eher eine mögliche Realität?

Wie ich oben schon sagte, kein Autor, nicht einmal ein Konstrukteur von Science-Fiction, kann die Realität, die er erfährt oder früher erfahren hat, völlig ausblenden. Ich für meinen Teil will das auch gar nicht, ich will mich immer mit Wirklichkeit auseinandersetzen, wenn ich schreibe, will erst einmal bestimmen, was Wirklichkeit – „meine“ oder „unsere“ – überhaupt ist, die besonderen Merkmale zeitgenössischer Wirklichkeit, sie zu bestimmen ist gar nicht leicht, oder auch historische Wirklichkeit. Von Randbereichen wie Reportage oder Phantastik einmal abgesehen, ist in erzählender Literatur immer ein Widerspiel oder Gegenspiel – „objeu“, französisch, der Begriff stammt von Ponge – von Wirklichkeitsdarstellung und Fiktion, Phantasie und Realität im Gang.

Musil hat vor bald hundert Jahren den Möglichkeitssinn propagiert. Die Erzeugung von virtuellen Welten ist mittlerweile trivialisiert, viele Leute leben mehr im Virtuellen als in einer Wirklichkeit im herkömmlichen Sinn. Unter diesen Bedingungen scheint es mir wichtiger, den Wirklichkeitssinn wiederzubeleben. Musil ist schwer veraltet. Ein Buch, an dem ich derzeit schreibe, voraussichtlich wird es 2016 publiziert, ein Essayband, hat den Arbeitstitel „Vom Wirklichkeitssinn zum Möglichkeitssinn (und zurück)“.

Was ist für dich wichtiger, menschliche Geschichten (Erzählung) oder literarische Sprache (Ausdrucksform)? Obwohl sicher beide Elemente wichtig sind und schwer zu trennen sind.

Natürlich beides, aber in einer Zeit, in der geduldige Spracharbeit eher gering geschätzt wird (obwohl es weiterhin zahlreiche Autoren gibt, die sich ihr widmen), würde ich, wenn ich müßte, für die Sprache optieren. Literatur ist Sprachkunst. Aber Literatur erzählt auch. Sie kann nicht ohne Sprache auskommen, aber sie kann ohne geschriebene Worte auskommen, sie kann auch mündlich sein und war es in früheren Zeiten. Es gibt Autoren, deren Talent im Erzählen an sich besteht, der sprachliche Ausdruck ist sekundär, vielleicht sogar weniger „gut“, oder ungeschickt, aber das macht nichts, wenn die Erzählkraft stark genug ist. Ein wesentlicher Aspekt solcher Literatur ist das Generieren, das

Zueinander- und Ineinanderführen von epischen Sequenzen. Diese Tatsache, die soziale Bedeutung des Erzählens an sich, ob mündlich oder schriftlich, muß man respektieren, und ich für meinen Teil schätze etliche dieser Autoren, die gut erzählen und sich wenig um die Sprache kümmern. Dazu kommt dann weiterhin die Frage, ob Erfundenes oder Erlebtes oder Gehörtes der Erzählinhalt ist. Auch das nichtfiktionale Erzählen kann eine hohe Kunst sein. Sogar das Führen von Interviews, wo der Interviewer meist nur wenige Worte beisteuert, kann durch die Führung des Dialogs, durch die Beeinflussung und Modellierung der Erzählung des Interviewten, Ausdruck hoher Erzählkunst sein.

Fremdheit und Verlassenheit gehören zu deinen Motiven, nicht wahr? Wie kann man diese Erfahrungen ins Positive verwandeln?

Da ich gerade in einem Café im Bahnhof von Hiroshima sitze und dies die letzte Frage ist und ich den Interviewer, also dich, in wenigen Minuten am Bahnsteig abholen soll, werde ich mich bemühen, diese Frage möglichst kurz zu beantworten. Und ich sehe sogleich die Schwierigkeit, denn Kürze ist oft das Ergebnis von langem Nachdenken. Und eine Sentenz aus meinem Sentenzenbuch abzuschreiben, ist mir auch zu blöd. Außerdem ist dieses Sentenzenbuch noch nicht fertig. Wenn es eines Tages fertig sein wird, wird es wahrscheinlich „Buch der Widersprüche“ heißen. Ein Vorläufer dieses Buchs ist das bereits erwähnte *Lob der Entfremdung*. Dort betone ich, daß es ein Widerspiel zwischen Fremdheit und Vertrautheit gibt. Und jetzt muß ich gehen.